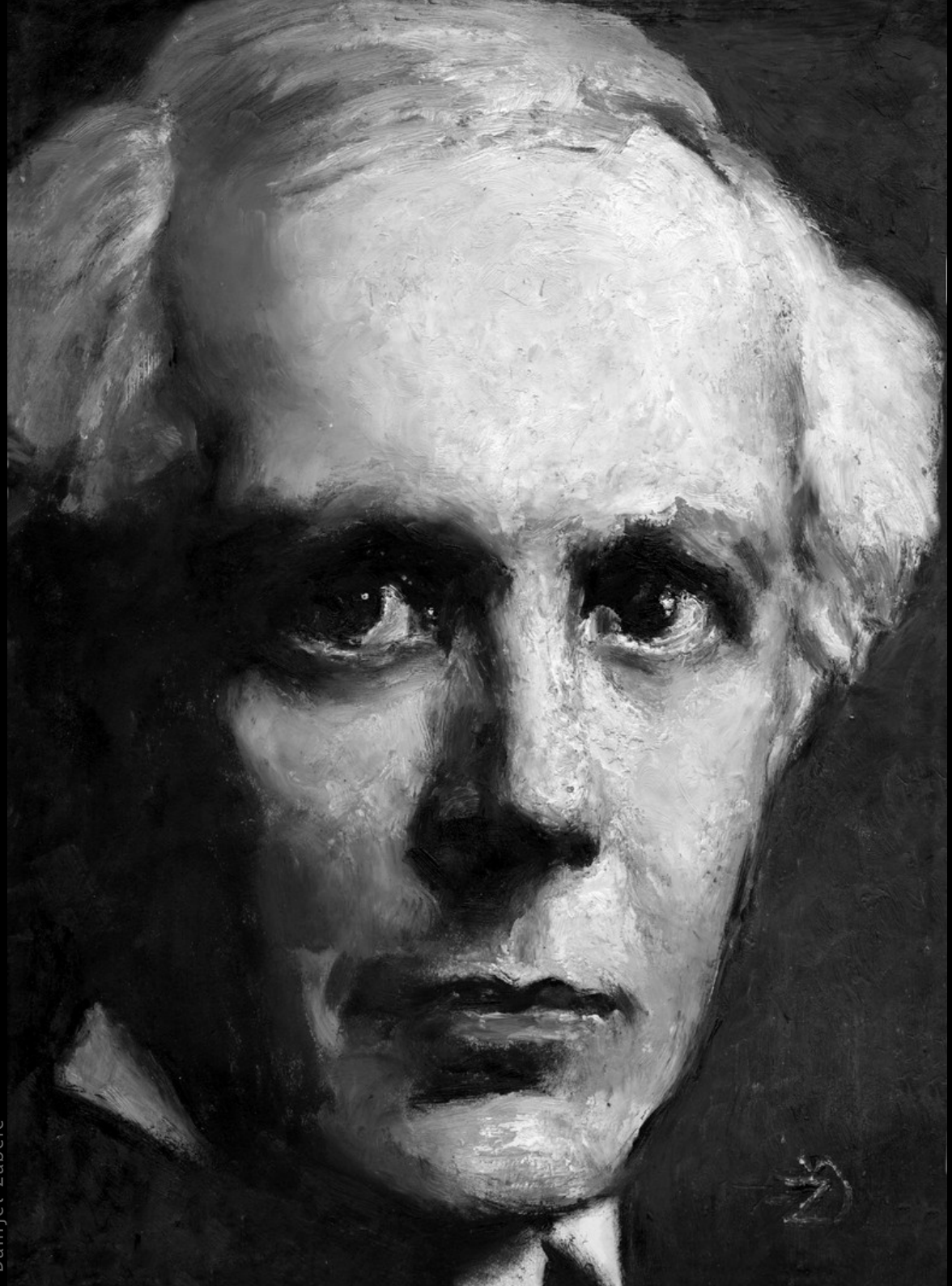


**BELA
BARTOK**
- orkestralna
glazba

tomislav facini

Danijel Žabčić



"Proučavanje sve te narodne glazbe bilo je za me od presudnog značaja, jer mi je pokazalo kako bih se mogao osloboditi tiranije našeg dursko-molskog sustava..." Béla Bartók, koji je iz njujorške zime svog života ovako protumačio jednu od razvojnih postaja svog umjetničkog puta, skladao je cijeli niz vrlo različitih orkestralnih skladbi. Različiti su bili uvjeti nastajanja- od žarom gonjene kreativnosti i hobističke zaljubljenosti priznatog mladog pijanista, preko zrelih stremljenja k vlastitoj umjetničkoj afirmaciji, do tako omiljenih narudžbi, koje - kako se pokazalo kroz povijest - zanimljivo, nikad nisu uspjele naškoditi čistoj i neprocjenjivoj kvaliteti umjetničkog genija.

Suhoparno nabrojene te su skladbe: simfonijska pjesma *"Kossuth"*, dva violinska i tri klavirska koncerta, "Koncert za dva klavira i orkestar", "Rumunjski plesovi", "Plesna suita", "Dvije rapsodije", "Transilvanijski plesovi", "Mađarske skice", "Mađarske seoske (narodne) pjesme", "Glazba za gudače, celestu i udaraljke", "Divertimento", "Koncert za violu i orkestar" i "Koncert za orkestar".

Put glazbenika Bartóka čini nam se možda, poput jezika kojim piše, urednijim, očekivanijim i staloženijim nego dojam koji njegova glazba stvara u nama. Jer to je glazba jezive mistike (iako ostvarena

zabrinjavajućom količinom tehničkih i izvanglazbenih sredstava), melankolije i magle ispisane laborantskom preciznošću, nepogrešivog autorskog potpisa iza arhetipske građe i eruditske nadgradnje. Nešto poput sveučilišnog profesora, koji uspješno obnaša svoju akademsku egzistenciju usprkos činjenici da je zapravo ikonoklast koji "razara tradiciju". No, kao i u svih velikana umjetnosti osobito je nazočan kontinuitet u odnosu na njegove prethodnike i suvremenike. To se - glede prethodnika - odnosi pogotovo na temeljitu glazbenu izobrazbu, koja, kako znamo, garantira prirodnom implementacijom naslijeđa u vlastito spoznavanje umjetnosti, prirodnost u ophođenju materijom, upravo kao što dobar odgoj u djece garantira njihovo automatsko vladanje bontonom i u zreloj dobi. Kod suvremenika to pak znači da su proširena tonal(itet)nost i razni nefunkcionalni ili pak funkcionalno manipulativni i kromatski harmonijski jezik, uključujući čak i koncepte dodekafonije - barem u smislu osamostaljivanja svakog pojedinog tona - dobile u Bartóku svog zagovornika. Premda neki u njegovom djelu pronalaze vidljive tragove serijalnih procesa, prisutnost određenih tipova tonalne organizacije kao sto su cjelotonska skala, pentatonički niz, *heptatonia secunda* ili komponirani modusi, njihova se uporaba očiglednije može znatno bolje protumačiti Bartokovim pomnim studijem folkloru nego li primjenom serijalnih procesa.

Folklorno u Bartokovom opusu, čini se, spoznajemo na nekoliko razina, ovisno prvenstveno o provenijenciji skladbe. Uzmimo tri tipična primjera: apstraktno tonsko tkanje "Muzike za gudače, udaraljke i celestu",

gdje folklorno igra ulogu kvasca tonskog jezika, emocionalnih i atmosferskih arhetipa, osvježnja glazbenog tkiva - osim u zadnjem stavku, gdje se epizodno javlja *hommage* domaćem glazbenom štihi. Napoljetku, Bartók je gotovo uvijek išao uokolo u građanskoj narodnoj nošnji. U "Koncertu za orkestar", skladanom na poticaj Fritza Reinera, Bartokova studenta i prijatelja prema zakladi Koussevitzky i nastaloj u američkom egzilu, čežnja za domaćom grudom javlja se već u prologu, kao tlapnja i nevjerica, lijep i jezovit san, na razložnim kvartama prvo u dršćućoj flauti, a uskoro u trubama, kroz dim birtije, supijano, ili kao muževni preoceanski zov-tko zna? Nadalje, baš kvarte kao zaštitni znak skladatelja Novoga svijeta sve do današnje filmske glazbe, s naglaskom na apotezi s konca provedbe, gdje limeni puhači do iznemoglosti u fugatu vrte motiv koji označava formalne prekretnice stavka, i njegov konac. Dvije su pokrajnje teme očito poniranje u maglene nutrine, ako i folklorno obojene, onda svojim intimnim eskapizmom daleko više romantičarske. Unutarnji stavci pokazuju sklonost majstorskom svladavanju scherzolikih formi, sadržaja izdiferenciranog između kolažnih i asocijacijskih, parodirajućih umetaka u Mahlerovu stilu, podržanih savršenom klasicističkom formalnom, odnosno strukturalnom uravnoteženošću. Vrijedi napomenuti da ima dosta govora o nekim gotovo okultnim praksama u Bartókovu jeziku, ali ne na području izvanglazbenih dodataka, poruka upućenima bez kojih glazba jednako dobro funkcionira, već skladateljskih postupaka koji na univerzalan način, naoko izdaleka pokušavaju organizirati materiju. Dokaz kvaliteti tih tehnika je taj što se one u tkivu

ne čuju. Tu je primjerice uporaba Fibonaccijeva niza, u sprezi sa zlatnim rezom - iako se mora reći da zlatni rez, barem na formalnom planu, najčešće ne izostaje u djelima iole talentiranih skladatelja, pa i onih koji uopće ne razumiju matematiku. Ipak nekoliko tisuća godina manje više kontinuirane kulture čini svoje. Osim toga, tu je cijeli niz formalnih i dinamičkih simetrija, pa čak i onih koje se odnose na tonske opsege pojedinih sekcija. U svakom slučaju, konkretno proučavanje svih tih tehnika nije presudno za razumijevanje Bartókovih skladbi, ali ga svakako obogaćuje. Postoje i skladbe koje se potpuno temelje, programskom orijentacijom, kao i u obradi materijala, na "čistokrvnom" folkloru, primjerice "Paun" ili "Mađarske skice". Zašto ta upotrebljena građa zvuči tako rafinirano, pa... to je već stvar talenta.

Bela Bartók je svoj, tako čvrsto utemeljen život skončao, nažalost, u bolesti i neimaštini u New Yorku, iščupan iz korijena rodne Mađarske i preponosan da bi tražio pomoć čak i od prijatelja. Priznat, i uskoro još priznatiji - s rastućim ugledom, brojem izvedbi, aurom strahopoštovanja i glasom koji se stapa s mnoštvom glasova prošlosti u jedan, prepoznatljiv, nosiv i dalekosežan.